CINÉFRANCE STUDIOS ET DIAPHANA
PRÉSENTENT

Virginie Efira

Tao Okamoto

SOUDAIN

Un film de Ryusuke Hamaguchi

France, Japon, Allemagne, Belgique, 2026
Durée : 3h16
DCP : 1.85 (1.5)
Son : 5.1

DISTRIBUTION FRANCE
DIAPHANA DISTRIBUTION
155, rue du Faubourg Saint Antoine - 75011 Paris
01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

Le 12 août au cinéma

RELATIONS PRESSE
Laurence Granec - 06 07 49 16 49
Vanessa Fröchen - 06 07 98 52 47
presse@granecoffice.com

LE CERCLE NOIR POUR FILDELILIO

Synopsis

Directrice d'un établissement pour personnes âgées, Marie-Lou tente d'y instaurer une philosophie de soins innovante basée sur l'écoute et la dignité des résidents, malgré la réticence d'une partie de ses équipes. Sa rencontre avec Mari, une metteuse en scène japonaise qui se bat contre un cancer, va bouleverser sa trajectoire. En nouant une amitié profonde, les deux femmes engagent ensemble un combat pour “rendre possible l’impossible”.

Entretien avec Ryusuke Hamaguchi
Réalisateur

À quel moment le livre *Quand la vie prend un tournant inattendu* est-il devenu, pour vous, une matière de cinéma ?
En décembre 2020, la productrice Hiroko Matsuda, de Shirous Office, m'a proposé de travailler à partir d'un livre de correspondance signé Makiko Miyano et Maho Isono, autour de la maladie et de la dégradation soudaine de l'état de santé. Il s'agit d'un échange entre une philosophe et une anthropologue. Elles s'écrivent dix lettres. La philosophe est atteinte d'un cancer et, vers le milieu de cette correspondance, son état de santé se dégrade effectivement. À partir de là, leurs échanges se transforment : ils gagnent en intensité, en profondeur. Ce n'est plus seulement une conversation intellectuelle entre deux chercheuses ; un véritable rapprochement humain s'opère entre elles. Il s'agissait donc d'un matériau non fictionnel. Sur le moment, je ne me suis pas dit spontanément que je pourrais en faire un film. En revanche, j'ai été profondément touché par ce livre. J'étais alors sur le point d'achever *Drive My Car* et je ne savais pas encore à quoi m'atteler ensuite. Ce livre a été le premier matériau qui m'a redonné le désir de me remettre au travail. Je ne savais pas encore comment en faire un film, mais nous avons néanmoins décidé de commencer à avancer sur ce projet.

Qu'aviez-vous envie de préserver en priorité dans cette correspondance, et comment passe-t-on d'un échange épistolaire à une fiction ?
Ce que j'ai voulu préserver avant tout, c'est la relation entre ces deux femmes, la manière dont une amitié se tisse entre elles. Au départ, ce sont deux étrangères. Elles ne se connaissent pas personnellement. Elles commencent à s'écrire à partir de leurs sujets de recherche respectifs. La philosophe travaille sur le hasard, notamment autour de Shūzō Kuki, un auteur que j'avais moi-même lu lorsque je réalisais Contes du hasard et autres fantaisies. J'avais donc déjà avec lui une certaine affinité intellectuelle. De son côté, l'anthropologue étudie l'anthropologie médicale, et plus particulièrement la notion de risque, qui vient croiser celle du hasard. C'est d'abord ce terrain commun qui les rapproche. Puis, progressivement, leurs échanges deviennent plus quotidiens, plus intimes. Leur lien se renforce. Ce qui me passionnait, c'était ce mouvement même : la façon dont deux êtres humains entrent en relation. Je me suis dit que c'était là le meilleur point de départ pour un film. Très tôt, j'ai senti qu'il faudrait s'éloigner du réel, prendre une certaine liberté, afin de rester fidèle non pas aux faits, mais à l'esprit du livre. Il fallait transformer la réalité pour faire exister au cinéma ce qui me paraissait en être l'essence : la rencontre.

À quel moment le projet est-il devenu un film entre la France et le Japon ?
En 2022, j'ai été approché à Tokyo par David Gauquié, un des deux dirigeants de Cinéfrance Studios. À l'origine, cela n'avait rien à voir avec ce projet précis : il s'agissait simplement d'une proposition de collaboration. À ce moment-là, quelque chose s'est imposé à moi. Adapter cette correspondance, très intellectuelle, me paraissait difficilement envisageable au Japon, du moins dans des conditions de production économiquement réalistes. Un film de cette nature m'y semblait avoir très peu d'avenir. En revanche, s'il devenait un film français, ou porté par la France, cela me paraissait beaucoup plus réalisable. C'est à ce moment-là que j'ai proposé à David Gauquié, chez Cinefrance, de travailler avec Hiroko Matsuda, de Shirous Office. C'est ainsi que le projet a véritablement commencé à se structurer. Entre-temps, j'ai tourné Le Mal n'existe pas, donc le développement du film s'est étalé. En 2024, je suis venu passer deux mois à Paris pour effectuer des recherches et écrire une première version du scénario. Cette première version a ensuite beaucoup évolué, mais c'est là que le film a réellement commencé à prendre forme.

Qu'avez-vous repris directement du livre, et qu'avez-vous inventé pour le film ?
En réalité, très peu de choses ont été reprises directement de la correspondance, en dehors de la relation entre les deux femmes. La plupart des conversations du film ne sont pas des transpositions littérales de leurs échanges épistolaires. A l'exception d'une réplique, des dialogues ont été écrits pour les besoins du scénario. Cela ne signifie pas que j'ai laissé de côté le contenu intellectuel du livre. Au contraire, les questions du hasard et du risque ont constitué, pour moi, le moteur profond du film. Un autre enjeu essentiel était de trouver un véritable point de jonction entre la France et le Japon. C'est dans cette perspective que je me suis intéressé à l'Humanitude, cette méthode de soin française évoquée dans le film, et introduite au Japon il y a une dizaine d'années. Au-delà de la question du soin, j'ai eu le sentiment que l'Humanitude permettait d'interroger plus largement la place de l'être humain dans la société, et la manière dont cette société finit parfois par ne plus lui laisser de place. Lorsque je suis venu en France pour préparer le scénario, je suis allé rencontrer des personnes qui travaillent autour de l'Humanitude et visiter des EHPAD où cette méthode est réellement appliquée. J'en ai visité principalement deux : un établissement où elle semblait pleinement intégrée, et un autre où elle était encore en cours d'implantation. En discutant avec les directeurs et les soignants, j'ai pris la mesure du manque de personnel et du manque d'argent qui traversent aujourd'hui le monde du soin. Je me suis dit que cela pouvait constituer un matériau de fiction très fort. Et lorsqu'on s'interroge sur les causes de ce manque de moyens, il devient difficile de ne pas voir que le capitalisme y joue aussi un rôle. C'est ainsi que cette question est entrée dans l'écriture du film.

Le film interroge les valeurs de l'Humanitude. Dans quelle mesure la manière de faire le film a-t-elle, elle aussi, été traversée par cette question ?

Je ne voulais absolument pas réaliser un film de propagande pour l'Humanitude. En revanche, cette question s'est posée à moi dès lors qu'il a été question de faire un film entre la France et le Japon. Les conditions de travail dans le cinéma japonais sont extrêmement dures. Le système économique de l'industrie ne permet pas toujours de traiter humainement les acteurs et les équipes. De ce point de vue, tourner en France m'a permis d'accéder à de meilleures conditions de travail. Le système français, son financement, son organisation du temps de travail, ses règles concernant les reprises et les heures supplémentaires, tout cela m'a énormément appris. Je pense qu'à cet égard il est beaucoup plus opérant que le système japonais. De la même manière que les valeurs de l'Humanitude ont été introduites au Japon, je me suis dit que j'aimerais, à mon échelle, pouvoir un jour contribuer à améliorer les conditions de travail dans l'industrie japonaise du cinéma, en m'inspirant de ce que j'ai pu expérimenter ici.

Le film s'autorise de très longues séquences de conversation. Le temps paraît nécessaire à la rencontre. Le fait de tourner en France vous a-t-il donné la liberté d'assumer cette durée ?

J'ai le sentiment que, dans le cinéma mondial, les films qui passent la nuit avec leurs personnages ne sont pas si rares. En revanche, il est possible que le fait de tourner en France m'ait permis d'assumer plus librement le caractère très bavard du film. Peut-être que je n'aurais pas pu le faire de la même manière dans un film produit uniquement au Japon. Au Japon, il existe aujourd'hui davantage de films où l'on parle beaucoup. Mais des conversations de cette nature, avec cette densité, ne seraient pas forcément reçues de façon aussi ouverte. J'ai eu le sentiment qu'en France, les producteurs et les financeurs étaient plus immédiatement en phase avec cette proposition. Et puis cette durée était nécessaire pour une raison dramaturgique très simple : pendant une grande partie du film, les deux femmes se connaissent encore très peu. Pourtant, au Japon, Marie-Lou dit à Marie : « Rentre avec moi en France. » Pour que cette proposition paraisse naturelle, il fallait que le spectateur ait eu le temps de partager quelque chose avec elles, de sentir la profondeur de ce lien en train de naître. La durée était donc indispensable.

Comment l'idée de la pièce de théâtre s'est-elle imposée dans le film ?

Le personnage inspiré de Makiko Miyano est devenu, dans le film, une metteuse en scène. Quand je cherchais quel métier lui donner, je savais déjà que l'autre personnage serait directrice d'EHPAD. En rencontrant les ayants droit de Makiko Miyano, j'ai appris que, dans sa jeunesse, elle était passionnée de théâtre et qu'elle avait elle-même fait un peu de mise en scène. Ils m'ont montré des cahiers qu'elle avait rédigés à cette époque. Je n'ai pas pu en lire véritablement le contenu, mais j'ai vu ces cahiers dans lesquels elle consignait son travail. Cela m'a orienté. Le problème, c'est qu'à ce moment-là je sortais de *Drive My Car*, où le théâtre occupait déjà une place importante. Je me suis d'abord dit : encore du théâtre. Mais je n'ai pas trouvé de piste plus juste, et j'ai fini par conserver cette idée. Je ne voulais pas, en revanche, remettre en scène une pièce classique, comme dans *Drive My Car*. Je cherchais une matière qui puisse entrer en résonance avec les préoccupations du film. C'est alors que je suis tombé sur *Psychonautica*, un livre du chercheur japonais Takeshi Matsushima, consacré notamment à la psychiatrie en Italie et à la figure de Franco Basaglia. La pièce que l'on voit dans le film n'existe pas comme œuvre autonome. En revanche, un grand nombre d'anecdotes et de citations qui y figurent sont réelles et proviennent de ce livre.

Comment avez-vous abordé le fait de tourner entre deux langues et deux cultures ?

L'idée d'avoir une Française et une Japonaise s'est imposée assez vite. Cela me permettait de tourner en France tout en conservant une partie du film dans ma langue maternelle, le japonais. Je savais que cela m'offrirait aussi une forme de point d'appui, une zone de familiarité. Je savais également, dès le départ, que ce serait un film très bavard. Il m'importait donc de construire ce double ancrage. J'ai travaillé avec mon interprète, Léa Le Dimna, qui a également collaboré au scénario. Si je peux aujourd'hui parler de ce film avec sérénité, c'est parce que j'ai confiance dans sa manière de transmettre ce que je veux dire. Concernant la direction d'acteurs, il y avait évidemment une inquiétude : comment juger le jeu dans une langue qui n'est pas la mienne ? Mais Léa était présente sur le plateau, comme toute l'équipe technique française, et certaines personnes pouvaient me signaler d'éventuelles incohérences dans le texte. Cela m'a permis, en retour, de me concentrer davantage sur l'émotion. Au fond, cela m'a poussé à aller plus directement vers l'essentiel, en me débarrassant de tout ce qui était superflu.

Comment avez-vous constitué le casting, notamment dans l'EHPAD ? Y a-t-il des non-professionnels dans le film ?

Tous les rôles nommés sont interprétés par des comédiens professionnels, à l'exception de quelques petits rôles confiés à des personnes issues de la figuration. Nous avons rencontré énormément de personnes âgées, sans exiger qu'il s'agisse d'acteurs confirmés. Pour toute la figuration liée à l'EHPAD — les soignants, certains résidents, les participants aux ateliers, nous avons eu la chance de pouvoir travailler directement avec l'établissement. Comme nous avons tourné longtemps sur place, de nombreux résidents et membres du personnel ont pris part au film. J'ai été frappé par la souplesse que nous avons trouvée en France. Je pense qu'une telle coopération aurait été plus difficile au Japon.

Comment le tournage s'est-il déroulé avec les résidents de l'EHPAD et le personnel ?

Il y a bien sûr eu des moments où nous avons dû demander à des résidents ou à des soignants d'attendre un peu avant de passer, pour éviter qu'ils entrent dans le champ. Et puis il y a eu des moments où il était impossible de tout maîtriser, notamment parce que certains résidents souffraient de troubles cognitifs et qu'on ne pouvait ni les diriger ni les interrompre. Il arrivait donc qu'on les voie passer à l'arrière-plan. Mais cet établissement nous a accueillis avec une hospitalité incroyable. Je crois que, pour beaucoup de résidents, le tournage a constitué une forme de divertissement ; certains ont participé comme figurants, d'autres regardaient depuis leur fenêtre. Dans l'ensemble, j'ai le sentiment que l'expérience a été joyeuse pour tout le monde. Le trombinoscope que l'on voit dans le film a d'ailleurs été laissé tel quel dans l'établissement après le tournage.

Comment choisissez-vous un acteur lorsque vous ne parlez pas sa langue ?
C'est toujours une question délicate. Ne pas retenir quelqu'un ne veut pas dire qu'il n'est pas bon. C'est aussi une question de rencontre, d'affinité avec moi, avec le rôle, avec une certaine manière de travailler. En général, les auditions durent environ trente minutes. Pendant les vingt premières minutes, nous parlons simplement. Je pose quelques questions, et la première est souvent : « Quel a été l'événement le plus marquant de votre semaine ? » J'essaie d'amener les acteurs à répondre à partir de quelque chose de personnel, plutôt que de leur carrière. À travers la manière dont ils racontent cette histoire, je perçois déjà quelque chose de leur personnalité. Même lorsque je ne comprends pas encore précisément les mots, la voix transmet l'émotion. Elle porte une intention. Ensuite, je leur demande un exercice de lecture : lire un texte à plat, sans émotion. Nous le reprenons plusieurs fois. Cela me permet de voir si l'acteur cherche à imposer ses habitudes, ses tics, sa manière, ou s'il est capable de revenir au texte et de travailler à partir de sa mécanique propre. C'est important pour moi, parce que ma méthode passe d'abord par ce travail sur le texte. Ma directrice de casting sur ce film, Coralie Amédéo, a accompli un travail considérable. Elle m'a présenté un peu plus de deux cents comédiens. C'était un processus extrêmement riche.

Le visage, le corps, la présence physique jouent-ils aussi un rôle dans ce choix ?
Oui, bien sûr, mais cela relève pour moi d'une impression d'ensemble. La voix elle-même est déjà quelque chose de très physique : c'est l'intérieur qui se manifeste, le corps qui se révèle dans un flux. Donc, naturellement, lorsque quelqu'un parle, son visage, sa façon de se tenir, sa présence influencent aussi mon jugement. Mais ce n'est pas le premier critère. Il y a souvent une part de surprise. Ce n'est parfois qu'une fois que je vois l'acteur à l'écran, dans le rôle, que je comprends rétrospectivement que c'était lui, ou elle. En voyant Virginie Efira dans le rôle de Marie-Lou, je me suis dit : voilà, c'est donc elle, Marie-Lou. Non pas que j'en avais une image totalement définie dès le départ, mais le fait que ce soit elle qui l'incarne a révélé le personnage. Il en va de même pour Tao Okamoto. Cette surprise que le spectateur peut éprouver devant un personnage, je crois que je l'éprouve moi aussi.

Comment avez-vous travaillé avec vos deux comédiennes principales pendant la préparation et le tournage ? Avez-vous modifié votre méthode ?
Pour Virginie Efira et Tao Okamoto, la situation était particulière, puisqu'aucune des deux ne jouait dans sa langue maternelle. L'une partait presque de zéro en japonais, l'autre presque de zéro en français. Elles ont toutes deux pris des cours de langue sur leur temps personnel pour préparer leur rôle. Elles ont travaillé de manière remarquable. Si je devais parler d'une différence entre la France et le Japon, je dirais qu'en France il y a peut-être davantage de liberté dans le jeu. Si je le formulais plus sévèrement, je dirais aussi qu'il y a parfois un peu plus d'approximation, quelque chose de plus nonchalant. Au Japon, il existe peut-être une autre forme de rigueur. En revanche, nous avons eu ici davantage de temps de tournage que sur mes films japonais, surtout les plus modestes. Au Japon, j'ai tendance à préparer énormément en amont et à tourner plus vite. Ici, nous avons disposé de plus de temps sur le plateau, pour la mise en place, pour les répétitions, avant même que la caméra ne tourne réellement. Je crois que cela a permis aux acteurs de se sentir plus en confiance.

Pour la partie japonaise, comment avez-vous choisi ce lieu très particulier ?
J'avais envie de tourner à Kyoto, parce que Makiko Miyano, l'une des autrices du livre original, entretenait un lien particulier avec cette ville. Elle n'en était pas originaire, mais elle y était attachée. Cela m'a conduit à tourner là-bas. Il s'agit d'une zone plus reculée, dans les montagnes. Le lieu où les personnages montent jusqu'en haut a été trouvé presque immédiatement. La présence du train n'était pas un choix prémédité. Il était simplement là. Rétrospectivement, cela a créé un lien visuel entre Kyoto et Paris. De manière générale, dans les repérages, ce qui compte le plus pour moi n'est pas d'abord la beauté du lieu, mais la possibilité, pour les acteurs, de s'y sentir bien et d'y jouer avec le moins de stress possible.

Comment avez-vous pensé la caméra et le dispositif de tournage ?
La photographie du film a été signée par Alan Guichaoua, qui travaille souvent avec Guillaume Brac. Nous avons parfois tourné à deux caméras, environ sur la moitié du film. En France, la seconde caméra était confiée à Corentin Courage ; au Japon, à Yoshio Kitagawa. Je n'ai pas eu le sentiment de filmer plus large que d'habitude. J'ai, de toute façon, tendance à travailler assez peu en plans serrés. Pour chaque séquence, nous tournions en moyenne une dizaine de prises. Le temps dont nous disposions nous a permis de travailler du général vers le particulier, du loin vers le proche. Au départ, la caméra reste à l'extérieur de la zone de jeu ; puis, au fil des prises, elle s'avance progressivement à l'intérieur de cet espace. Je crois que, si la caméra ne paraît pas intrusive, c'est précisément parce que les acteurs ont le temps de se familiariser avec elle. Leur corps se détend. Plus la caméra est abrupte, plus elle peut provoquer de la résistance ou de l'appréhension. Ici, elle a été acceptée peu à peu dans l'espace du jeu. Cela aide aussi les acteurs à se concentrer sur leur partenaire, sur la relation, plutôt que sur l'appareil lui-même. Virginie Efira m'a dit, après avoir vu le film : « Je n'ai pas l'impression que la caméra a filmé ce que j'ai joué ou ce que j'ai voulu exprimer, mais plutôt ce que j'ai vécu. » Pour moi, c'était très important. Cela signifie que la caméra était presque dans une démarche documentaire : elle cherchait à capter quelque chose qui se vivait réellement sous son objectif. Cette qualité tient aussi, je crois, à la personnalité d'Alan Guichaoua, à sa discrétion et à sa gentillesse.

La musique reste très discrète dans le film. Comment l'avez-vous pensée ?
En réalité, la musique apparaît à plusieurs endroits, mais il est vrai qu'elle demeure très discrète. On l'entend notamment dans la séquence du massage des pieds, puis au lendemain de cette scène. Je ne voulais surtout pas qu'elle vienne souligner lourdement l'émotion. Je voulais plutôt qu'elle accompagne le ton du film, qu'elle adoucisse parfois la réception de certaines scènes, sans jamais prendre le dessus. La musique originale a été composée par Samuel Andreyev. Je savais qu'il serait difficile de trouver un compositeur en France. Nous avons longtemps cherché, et c'est finalement grâce à une recommandation d'Eiko Ishibashi que j'ai rencontré Samuel Andreyev. Je suis très heureux qu'il ait travaillé avec nous, parce qu'il a trouvé un équilibre très juste : les mélodies sont très belles, mais elles ne prennent jamais le pas sur le film.

Votre film nous prend par la main en nous laissant le temps de réfléchir. Il nous accompagne sans jamais nous forcer. Est-ce quelque chose qui vous importe particulièrement ?
Oui. Avoir le temps de se confronter à soi-même est important. Peut-être que le film permet ce temps-là. J'espère que les spectateurs auront envie de le voir plusieurs fois. Et puisque nous préparons un dossier de presse, j'aimerais ajouter une chose. J'ai été extrêmement admiratif du travail de tous les comédiens, et tout particulièrement de Virginie Efira et de Tao Okamoto. Je crois que je n'ai jamais été aussi ému derrière la caméra. J'avais proposé à l'équipe et à certains acteurs de lire la correspondance originale des deux autrices dans sa traduction française. Je crois que l'esprit du livre a ainsi circulé sur le plateau et qu'il a contribué à créer une forme d'état d'esprit commun, presque un réseau émotionnel entre les acteurs. Au-delà du fait qu'un cinéaste japonais tourne en France, il s'est produit quelque chose de très simple et de très universel : nous avons fait un film ensemble.

Entretien avec Virginie Efira
Comédienne

Comment avez-vous travaillé avec Ryūsuke Hamaguchi ?
Ce qui m'a frappée immédiatement, c'est à quel point tout, chez lui, est centré sur l'acteur — et plus largement encore sur la relation. Sa méthode, sa mise en scène, l'organisation du plateau, la manière dont il prépare les scènes : tout est tourné vers les conditions qui permettront à quelque chose de juste d'advenir entre les êtres. Je crois que c'est l'expérience de tournage la plus bouleversante que j'aie vécue. Elle a produit chez moi une forme de révolution intérieure, dans ma manière de travailler, de voir les choses, de ressentir le collectif. Quand un tournage agit aussi profondément, il devient ensuite difficile de voir immédiatement le film comme un simple objet fini. Il faut du temps pour retrouver la matière du film lui-même. La première fois que je l'ai vu, je n'y ai pas tout de suite accédé. Non pas parce que le film ne fonctionnait pas, mais parce que tout ce qui s'était déposé en moi pendant la préparation et le tournage occupait encore toute la place. C'est seulement à la deuxième vision que j'ai commencé à retrouver la matière du film. Faire un film, c'est souvent se priver d'en être le spectateur. Quand on a tourné dedans, on le regarde toujours de biais. On voit ses doutes, ses failles, ses points d'incertitude. Avec Hamaguchi, cette sensation était encore plus forte, parce que j'ai passé tellement de temps dans sa matière, dans son texte, dans sa méthode, dans l'étude, dans l'écoute, que le film s'est déposé en moi d'une façon très singulière.

Comment cette rencontre a-t-elle commencé ?
Ma première rencontre avec lui, c'est d'abord un texte. Avant même de le rencontrer, j'ai lu le scénario. Et ce texte a eu sur moi un effet très fort. J'ai eu immédiatement le sentiment qu'il ouvrait quelque chose en moi, presque physiquement. Je me souviens avoir dit, un peu en plaisantant mais très sincèrement, que depuis que j'avais lu ce scénario, j'étais devenue plus gentille. C'était une manière maladroite de dire qu'il avait déplacé quelque chose dans ma perception des autres. Il ne s'agissait pas seulement d'un texte théorique, ni d'un scénario qui organiserait simplement des idées. Il y avait quelque chose de très organique, de très vivant, qui agissait déjà. J'avais l'impression qu'il élargissait ma faculté à me mettre à la place de l'autre, à comprendre une pensée différente de la mienne, un geste différent du mien. C'est une chose qui m'importe profondément dans la vie, et j'ai senti que ce texte travaillait déjà cela. Je ne savais pas encore si le film se ferait avec moi, ni s'il allait me choisir, mais je sentais déjà que ma voix pourrait avoir envie de porter cette matière.

Qu'est-ce qui vous a touchée dans le scénario ?
C'est difficile à réduire à un moment précis, parce que ce texte agit justement d'une manière très peu balisée. Il ne distribue pas l'émotion à des endroits déterminés. L'émotion ne surgit pas nécessairement là où le drame semble s'installer. Elle circule entre les choses. C'est aussi ce que je retrouve dans le film. L'émotion y est diffuse, presque imperceptible, et pourtant elle grandit en vous. Elle ne vous arrache jamais les larmes de manière forcée. Elle s'installe, elle vous accompagne. Je crois que cela correspond exactement à sa manière de travailler. Il ne cherche jamais à produire un effet. Il cherche une justesse du présent, une précision dans la façon d'être à l'intérieur des choses. Et si les conditions sont réunies, alors quelque chose advient.

Comment se déroule concrètement son travail avec les acteurs ?
Tout commence par les lectures. Des lectures qu'il demande de faire « à plat », sans intention, sans jeu, le plus platement possible. Cela peut rappeler ce que l'on voit dans *Drive My Car*, mais vécu de l'intérieur, c'est très puissant. Et en même temps, à l'intérieur de cette neutralité, il donne des indications très singulières. Il parlait par exemple du « grelot ». Il disait qu'il fallait faire sonner le grelot de l'autre. Ce grelot, il le situait quelque part dans le corps, trois centimètres sous le nombril, du côté de la colonne vertébrale. Il fallait que la voix atteigne cet endroit, sans intention, mais avec une grande précision. Je sais bien que cela peut sembler mystérieux, mais le fait même qu'il le nomme ainsi le rendait concret. On cherchait vraiment cela. Et cette manière de faire permettait d'entendre des choses extrêmement fines dans les voix, chez tous les acteurs, même ceux qui ont de très petits rôles. Ensuite, il y a un travail très important sur la connaissance du texte. Le texte doit être su très en amont. À un moment, on enlève même le support écrit : le texte doit avoir été absorbé. Dans mon cas, il y avait une difficulté supplémentaire, le japonais. J'avais deux mois. Il m'a dit qu'il aimerait d'abord que j'apprenne à lire. J'ai accepté, et je m'y suis consacrée entièrement. Cela m'a permis d'entrer physiquement dans la langue, par les sons, par les signes. Et cela change tout, parce qu'on n'apprend pas seulement ses propres répliques : il faut aussi comprendre celles de l'autre. Avec Tao, c'était essentiel. Je devais comprendre ce qu'elle disait pour pouvoir lui répondre réellement. Il y a donc chez lui un rapport au texte qui est à la fois très théorique et très organique.

Crée-t-il aussi de la matière en dehors du film lui-même ?
Oui, beaucoup. Il fabrique des choses qui ne sont pas destinées à apparaître directement à l'écran, mais qui nourrissent intérieurement les acteurs. Il peut écrire une scène qui n'existe pas dans le film et nous demander de la lire, puis de la jouer. J'en ai fait une avec Jean-Charles Clichet. C'était une scène liée au passé du personnage, autour de la séparation avec son mari. Elle ne figure pas dans le film, mais elle créait une mémoire intérieure. Il procédait ainsi avec beaucoup d'acteurs. Il fabriquait des liens réels et fictifs à la fois. Le réel et la fiction se mélangeaient. Avec l'actrice plus âgée avec qui je partage plusieurs scènes, il avait même retrouvé des images anciennes d'elle sur scène. Il me les avait montrées. C'était une façon de créer une circulation, un lien, une profondeur, sans passer par des explications psychologiques.

Vous évoquez aussi un document très important sur le personnage.
Oui. C'est un document que j'ai gardé et que j'utilise encore aujourd'hui sur d'autres films. Avant le tournage, il nous donne un texte avec dix-sept questions sur le personnage. Elles touchent à des zones intimes : le rapport à la sexualité, à ce qui compte, à certains choix, à certaines zones de silence. Le personnage y répond — ou n'y répond pas. Et cela aussi est très important : ce qu'il ne dit pas, ce qu'il contourne, ce qu'il laisse dans l'ombre. Le texte est magnifiquement écrit. Mais il ne faut surtout pas s'en servir comme d'une simple biographie psychologique. Ce n'est pas : « il s'est passé cela, donc le personnage agit ainsi ». Il s'agit plutôt de contourner le mystère du personnage sans jamais prétendre le résoudre, de l'approcher sans le réduire. J'ai trouvé cet outil extrêmement précieux. Il permet de laisser être ce qu'on ne peut pas totalement saisir.

Sa direction d'acteurs sur le plateau est-elle aussi précise ?
Oui, mais elle peut d'abord paraître cryptique. Puis elle devient extrêmement concrète. Il peut dire des choses comme : « Entre à l'intérieur du texte » ou parler de lumière, de ténèbres, d'ouverture. Cela peut sembler abstrait au départ, puis devenir très opérant à mesure qu'on avance. Je me souviens d'une scène où il m'a dit : « Je sens que tu cherches encore comment interpréter ton texte. Ne te sers pas du texte comme d'un outil. Entre à l'intérieur du texte. » Et là, tout à coup, quelque chose s'ouvre. On n'essaie plus de produire un effet. On entre dans la matière du texte. Il peut aussi diriger davantage celui qui écoute que celui qui parle. C'est très frappant. Il filme souvent d'abord ceux qui écoutent. Et il a raison : quand on écoute réellement, quelque chose de juste surgit. Je me suis souvent dit qu'avec lui il était presque impossible d'être à côté, non pas parce qu'il faudrait être parfaite, mais parce que tout est construit pour que vous soyez entièrement à l'intérieur de la relation.

Sa manière de tourner les scènes longues change-t-elle aussi le jeu ?
Oui, énormément. Ses scènes sont longues, et si l'on se trompe au milieu, on recommence depuis le début. Il n'y a pas de rustine, pas de raccourci, pas de triche. Cela suppose une connaissance très profonde du texte et une présence continue. Il tourne souvent d'abord la scène dans sa globalité. Ensuite, il la découpe. Puis il la refait entièrement. Et le lendemain, il peut recommencer exactement la même chose. Pas pour « essayer autre chose », mais pour laisser infuser, approfondir, retrouver un état. Je pense que cela fait partie intégrante de son travail avec l'acteur. La scène existe dans la durée, dans l'endurance, dans les conditions mêmes de son apparition.

Est-ce que ce travail agit aussi physiquement sur vous ?
Oui, très clairement. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne cherchait pas du tout à transformer extérieurement le personnage. Il n'était pas particulièrement intéressé par l'apparence, par une construction visible du personnage à travers la coiffure, les vêtements, ce genre de choses. Tout cela restait très simple. En revanche, quelque chose s'est mis en place dans le corps. J'ai senti des douleurs physiques pendant le tournage, comme si le personnage s'inscrivait à cet endroit-là. Et ces douleurs ont complètement disparu après. Ce n'était pourtant pas un tournage physiquement éprouvant au sens classique. Donc il s'était bien passé quelque chose. C'est difficile à expliquer. Peut-être est-ce simplement une manière extrêmement fine de faire entrer le personnage dans le corps. Mais je l'ai ressenti très concrètement.

Vous avez l'air de décrire une expérience collective très forte.
C'est le moins qu'on puisse dire. Le premier jour, il a adressé une note à toute l'équipe. Il y attirait l'attention sur trois points. D'abord, la sécurité : rien n'est plus important que la sécurité, y compris psychologique, et chacun a le droit de demander que le tournage s'arrête. Ensuite, les émotions : elles sont ce que les comédiens ont de plus précieux à apporter, il faut donc les protéger. Enfin, le hasard : seul le hasard peut faire surgir certaines choses, il faut être prêt à l'accueillir. Tout est toujours formulé ainsi chez lui : de manière très structurée, très pensée, appliquée pourtant à des choses qui relèvent de l'intangible. Et cela concernait toute l'équipe, pas seulement les acteurs. Il y avait une vraie circulation. Une sensation de corps commun. Une joie aussi. Je n'ai jamais vu un tournage où l'on applaudissait autant à la fin des prises, y compris parmi les figurants. Et cela se ressentait aussi dans la manière dont les personnes âgées étaient regardées. Nous tournions dans un EHPAD en activité, avec des résidents réels. Hamaguchi avait une façon d'être avec eux qui n'était jamais démonstrative. Ce n'était pas un geste moral ou illustratif. C'était simplement là.

Avez-vous été formés à l'Humanitude ?
Toute l'équipe a suivi une formation. C'était très important. Je m'étais aussi renseignée de mon côté pour comprendre précisément ce que cela recouvrait. Nous avons appris ces gestes, cette façon d'entrer en relation. Au départ, je ne suis pas immédiatement entrée dans tout, notamment dans certains exercices. Mais j'ai fini par trouver cela très beau. Là encore, c'était une manière de partager quelque chose ensemble.

Comment s'est passée la relation avec Tao Okamoto ?
Très profondément, même si cela s'est construit avec du temps. Il fallait respecter le fait que nous n'avions pas le même rapport à l'intime, pas la même culture, pas les mêmes habitudes. Moi, j'aime beaucoup que le cinéma permette de rencontrer profondément les gens. Mais cela ne passe pas forcément par le biographique ou la confidence. Avec Tao, cela s'est construit dans le travail, dans la concentration commune, dans le fait d'être ensemble face à une matière difficile. J'avais vraiment à cœur qu'elle sente que j'étais avec elle. Certaines choses m'échappaient aussi, parce qu'elle et Hamaguchi partageaient le japonais, une culture commune, un autre rapport à certains endroits. Mais cela faisait partie de l'expérience. Je crois que ce qui m'a le plus permis d'entrer dans Marie-Lou, c'était d'entrer en relation avec Tao. Rencontrer Marie-Lou, c'était d'abord rencontrer Tao. Le film parle profondément de cela : pas tant d'une histoire d'amour au sens classique, ni d'une amitié définie, que de ce moment de connexion avec l'autre, qui est peut-être ce que tout le monde cherche.

Quelle place Léa Le Dimna en sa qualité d'interprète a-t-elle occupée dans ce travail ?
Une place essentielle. Elle était là en permanence. Je ne parlais jamais à Hamaguchi sans elle. Elle n'était pas seulement interprète au sens technique. Elle était un passage, une voix, un relais vivant de sa pensée. Traduire, ce n'est jamais simplement transposer des mots. Cela suppose de transmettre un sens, une nuance, un mouvement de pensée, à plusieurs personnes, dans plusieurs contextes à la fois. Elle faisait cela tout le temps : avec les acteurs, avec l'équipe, avec chacun. Elle était absolument décisive. C'est elle qui m'a permis d'avoir accès à lui, puisque chez lui les mots comptent énormément.

Qu'avez-vous compris de Marie-Lou en travaillant ainsi ?
On a très peu parlé du personnage au sens traditionnel. Jamais, je crois, nous n'avons eu de discussion psychologique sur elle. Tout passait par les éléments qu'il mettait en place : le texte, les lectures, les dix-sept questions, les scènes non filmées, le rapport à Tao, le collectif. Je n'ai pas eu à « fabriquer » Marie-Lou. À un moment, au milieu du tournage, j'ai senti : je suis Marie-Lou, je suis dans le film. C'était très fort. Et en même temps, je ne cherchais pas à définir théoriquement la nature exacte du lien entre ces deux femmes. Ce n'était pas la question essentielle pour moi. Ce qui comptait, c'était la connexion. Marie-Lou est quelqu'un qui croit bien faire, qui agit, qui organise, qui prend soin, mais qui doit apprendre à entendre autrement. Tout ce parcours existe dans le film sans jamais être sur-explicité, et c'est cela que j'aime beaucoup.

Le film semble aussi vous avoir fait réfléchir à ce qu'est un tournage, presque au sens politique du terme.
Complètement. Il y a des tournages qui rendent possible la rencontre, et d'autres non. Celui-ci la rendait possible. On y sentait une attention commune, une disponibilité, une bonté aussi, dans le regard porté sur les autres. Je ne parle pas d'une bonté démonstrative, mais d'une qualité de présence. Et c'est très rare. Je crois que cela tient à sa capacité à créer un monde de perception autre, à mettre tout le monde dans un autre état de sensibilité, puis à placer la caméra au meilleur endroit pour voir ce qui arrive. C'est cela qui m'a tant marquée. J'ai eu peur, après le tournage, de perdre cet état. Je ne sais pas s'il disparaît vraiment. Je crois qu'il laisse quelque chose. Et peut-être est-ce cela, au fond, qui me touche tant chez lui : sa capacité à faire sentir, à faire voir, à ouvrir quelque chose qui ne se referme pas tout de suite.

Liste artistique

Marie-Lou Fontaine **Virginie EFIRA**
Mari Morisaki **Tao OKAMOTO**
Goro Kiyomiya **Kyozo NAGATSUKA**
Tomoki Kubodera **Kodai KUROSAKI**
Olivier **Jean-Charles CLICHET**
Sophie **Marie BUNEL**
Damien **Romain COTTARD**
Laurence **Marie DENARNAUD**
Djibril **Gabriel DAHMANI**
Vanessa **Héloïse JANJAUD**
Adidja **Séphora PONDI de la Comédie Française**
Marion **Heïdi BECKER BABEL**
Claude **Lazare GOUSSEAU**
Stéphanie **Rose BOURDON**
Philippe Murano **Jérôme CHAPPATTE**
Micheline **Geneviève EMANUELLI**
Mireille **Évelyne ISTRIA**

Liste technique

Réalisateur	Ryusuke HAMAGUCHI
Scénario	Ryusuke HAMAGUCHI et Léa LE DIMNA
Librement inspiré de	"Quand la vie prend un tournant inattendu" Correspondances entre Makiko MIYANO et Maho ISONO Éditions SHOBUNSHA
Produit par	David GAUQUIÉ & Julien DERIS, Kosuke OSHIDA & Yuji SADAÏ
Producteurs pour Cinéfrance Studios	Renan ARTUKMAÇ & Jean-Luc ORMIÈRES
Productrice pour Office Shirous	Hiroko MATSUDA
Coproducteurs	Bettina BROKEMPER, Joseph ROUSCHOP & Eva CURIA
Image	Alan GUICHAOUA
Montage	Azusa YAMAZAKI
Musique	Samuel ANDREYEV
1ers assistants mise en scène	Amandine ESCOFFIER, Naoki WATANABE (Japon)
Casting	Coralie AMÉDÉO - ARDA
Direction de production	Thomas BERTHON-FISCHMAN, Takahiro HOHNO (Japon)
Son	Pierre MERTENS, Paul HEYMANS, Thomas GAUDER
Post-production	Antoine LEPOIVRE
Décors	Mila PRELI
Costumes	Caroline SPIETH
Maquillage	Amélie BOUILLY GARNIER - AMC
Coiffure	Mathieu GUERACAGUE
Une coproduction	CINÉFRANCE STUDIOS, OFFICE SHIROUS & BITTERS END, HEIMATFILM, TARANTULA & GAPBUSTERS
En coproduction avec	ARTE FRANCE CINÉMA, SAME PLAYER, MARIGNAN FILMS
Producteurs associés	FICTIVE LLC, DAUPHIN STUDIO, SAUDADE FILM
Avec le soutien essentiel de	CANAL+ et CINÉ+ OCS
En association	ARTE FRANCE
Avec le soutien de	EURIMAGES, FFA MINORITY COPRODUCTION FUND
En partenariat avec	SOUDAIN JPN PARTNERS
Produit avec l'aide du	CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
En coproduction avec	SHELTER PROD
Avec le soutien de	TAXSHELTER.BE et ING
Avec le soutien du	TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL DE BELGIQUE
Distributeur	DIAPHANA
Ventes Internationales	CINEFRANCE INTERNATIONAL